Pietro BENZONI,
Da Céline a Caproni. La versione italiana di Mort à crédit,
Venezia: Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, 2000.

Negli ultimi due decenni Giorgio Caproni è stato senza dubbio uno dei lirici novecenteschi le cui quotazioni nella borsa-valori letteraria sono salite ed hanno trovato una fortuna critica di grande solidità. I segnali di questo passaggio da una condizione di appartata minorità (le antologie di Contini e Sanguineti lo avevano consegnato ai margini del dibattito poetico, preferendo esperienze o di stilismo più prezioso o rotture formali dai segni politici più marcati) ad una di centralità nel canone stanno tutti sia nell'alto grado di attenzione critica alla sua opera (si va dalle monografie di Surdich, della Dei, della Frabotta, ai Convegni tematici a lui dedicati, con Genova soprattutto come sede naturale del polifonico concerto critico, per finire nell'apoteosi postuma del Meridiano della Mondadori, affine ad un'edizione critica, grazie ad un apparato di note monumentale e puntiglioso curato dal giovane filologo friulano Luca Zuliani). I contributi sono stati molti ed hanno svariato nelle variate direzioni che l'attività creativa di Caproni ha tenuto, perseguendo la totalità di un'esperienza di scrittura che ha occupato un sessantennio: sono state riunite da Raboni (*La scatola nera*, Garzanti, 1996) le molte pagine critiche sui contemporanei, uscite alla spicciolata su quotidiani e settimanali italiani, sono state ristampate le aspre prove narrative nel racconto di media lunghezza, e sono state accorpate per la prima volta le innumerevoli traduzioni liriche dell'autore (*Quaderno di traduzioni*, Torino, Einaudi, 1998) dal francese (Char, Apollinaire, Frenaud, Prévert, Baudelaire) e dallo spagnolo (García Lorca e Manuel Machado).

Era nell'introduzione a questo volume che Mengaldo accennava ad un lavoro critico notevole, ma ancora inedito, di un giovane dottorando a lui prossimo, lavoro che apportava dati e osservazioni interessanti sulle costanti stilistiche delle traduzioni di Caproni, nella fattispecie quella, ardua, impervia, di «Mort à crédit» di Céline. Ora il contributo in questione è uscito presso le edizioni dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti (P. Benzoni, *Da Céline a Caproni. La versione italiana di Mort à crédit*, Venezia, 2000), e ad esso dedicherò le righe che seguono.

La prospettiva critica, il taglio metodologico, che affiora subito dall'indice (la materia argomentativa si divide in «Punteggiatura e sintassi», «Trame di suoni», «Lessico e modi della traduzione», poi ulteriormente suddivise) è quello della stilistica comparativa e individualizzante (si hanno presenti i campioni analitici di Contini su Gadda e Bacchelli traduttori, i numerosi interventi di Mengaldo su poeti traduttori come Solmi, Sereni, Fortini, Luzi e lo stesso Caproni), congiunto ad una forte attenzione ai fatti di storia generale della lingua. Il lavoro di Benzoni prende l'abbrivio da un raffronto tra i due sistemi linguistici del francese e dell'italiano, insinuandosi nel corpo delle compagini narrative, per dedurne a poco a poco differenti opzioni estetiche. Se, infatti, la prosa narrativa di Cèline è eccezionale, non solo per merito di un vocabolario svariante e sterminato, ma per scansione ritmica e inventività analogica, lo studioso mostra come il traduttore non si ritragga intimorito ma reagisca estrosamente, sciorinando trovate, gareggiando in incandescenze. Caproni, si sostiene, dà vita ad un organismo linguisitico indipendente, e lo fa, naturalmente, allontanandosi dalle soluzioni più letterali, con variazioni profonde che vanno lette all'interno di un sistema di compensazioni. Soprattutto si tiene conto della non-coin-

VISIT…

cidenza della strumentazione linguistica: il francese popolare e l'*argot* non hanno un equivalente in Italia, Benzoni lo sa bene e mostra come il traduttore da una parte non assecondi l'anarchia grammaticale dell'originale, le sue emotive slogature sintattiche, dall'altra rimpolpi il fraseggio più continuo e fluido della traduzione, esplorando le risorse del toscano popolare, con fini di giocosa e corposa espressività. Si rileva anche come un'altra mossa, agonistica, di Caproni sia stata quella di sfruttare pienamente le qualità plastiche dell'italiano, la sua elastica capacità di far germinare nuovi vocaboli o nuove suggestioni verbali da combinazioni e formazioni inconsuete, inserzioni di prefissi o suffissi, agglutinamenti. E' in questo modo che l'irriducibile (intraducibile) espressionismo lessicale di Céline può trovare un equivalente italiano all'altezza (Benzoni non manca di contestualizzare la versione negli anni sessanta, quando la menippea linguistica di Gadda, e i pasticci stilistici dei narratori, Testori, Bianciardi, Arbasino, erano esperienze all'ordine del giorno).

Se nei capitoli che abbiamo indicato quello che prevale è un andamento analitico-descrittivo, attento alla schedatura dei fenomeni, concreto nei rilievi, le conclusioni, come devono, spiccano un salto oltre, stringono in efficace sintesi interpretativa la dispersività dei dati testuali. «L'impressione è che tra l'originale e la traduzione vi sia una sfasatura sostanziale per cui il fondo rabbioso e violento della narrazione celiniana risulta smorzato». Questa sfasatura viene ricondotta alle sue origini psico-ideologiche, alla differenza tra il nichilismo misantropico del francese e il pensiero ateologico, ma tremantemente umanistico, del poeta genovese, tra l'iraconda furia iconoclasta di Céline e la «disperazione calma/senza sgomento» di Caproni. Quello che si viene alla fine configurando da questa esperienza di traduzione è una sorta di letteraria avventura nel dissimile, un «impulsivo atto d'amore», un «atto temerario» (secondo parole posteriori dell'autore stesso) diperdimento in un' alterità, che diventa scoperta di un sé, anche stilistico, altrimenti sconosciuto. E' come se in Spagna a tradurre la lirica di Caproni fosse un narratore e un lirico basso e gergale, maledettistico, come Sanchez-Ostiz: la situazione si rovescerebbe, da affrontare sarebbe un melodismo insidioso, un fraseggio di rime insistite, che nasconde, non ostenta, nella sua fluidità appena elegantemente inceppata, uno psicologismo attorto e ombroso; da mettere da parte sarebbero gli iterati artifici delle sperimentazioni oraleggianti, le fosche e risentite armi dell'espressionismo linguistico.

Piero Dal Bon

Antonio TABUCCHI,
Si sta facendo sempre più tardi,
Milano: Feltrinelli, 2001, p. 230.

Dopo quattro anni da *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Tabucchi ha pubblicato *Si sta facendo sempre più tardi* (marzo 2001), un romanzo epistolare modulato su diciasette voci maschili e due femminili che si sovrappongono nella lettera di Atropos-Arianna. Sinceramente, dopo aver frequentato per molti anni la narrativa di Tabucchi, non so dire se l'ultimo *Si sta facendo sempre più tardi* sia un libro atteso, sia solo una scadenza editoriale o, come dice il protagonista di *Te voglio, te cerco, te chiammo, te veco, te sento, te sonno*, sia la raccolta di quanto Tabucchi ha «composto in questi anni». L'autore del resto ci ha fin troppo abi-